U d'/of OTTAWA
39003001226843

507-1B-202 ①
037

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

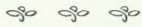
http://www.archive.org/details/unmusicienfran00sama

15

PAUL DUKAS

CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

DANS LA MÊME COLLECTION,



Louis Borgex. — **Vincent d'INDY**. Sa vie et son œuvre. Net 2 »

Daniel Chennevière. — **Claude DEBUSSY**. (*En préparation*).

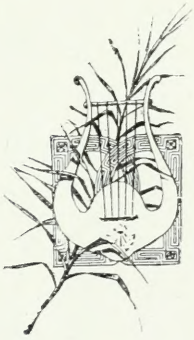
Jean Bonnerot. — **C. SAINT-SAËNS**. (*En préparation*).

UN MUSICIEN FRANÇAIS

PAUL DUKAS

PAR

GUSTAVE SAMAZEUILH



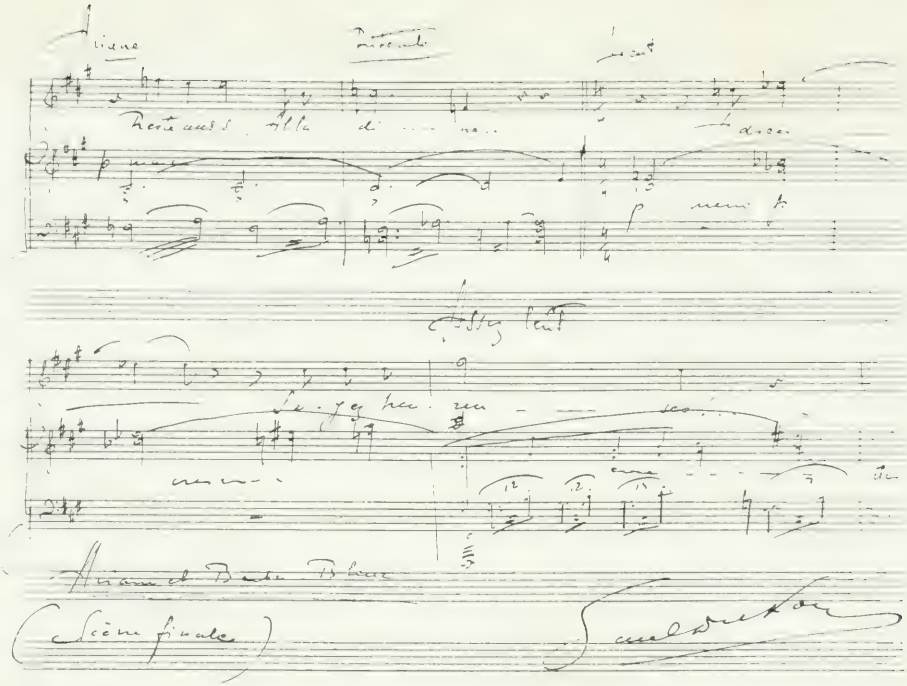
PARIS
A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS
DURAND ET Cie
4, place de la Madeleine, 4

Tous droits réservés. Propriété pour tous pays.
COPYRIGHT BY DURAND ET Cie, 1913
D et F 8758.

Universitas
BIBLIOTHECA
ttaviensis

429412

ML
410
.D86S2
1913



PAUL DUKAS. — *Ariane et Barbe-Bleue* (Scène finale). Manuscrit autographe.

PAUL DUKAS

De toutes les productions nouvelles que nous ont apportées ces dernières années, il en est une qui, grâce à son importance et à sa beauté exceptionnelles, s'est classée d'emblée non seulement au nombre des drames lyriques les plus achevés de l'école française moderne, mais encore — ce qui importe davantage — parmi les ouvrages les plus émouvants et les plus significatifs de la musique de ce temps.

Nul d'ailleurs n'était mieux armé pour l'écrire, à l'aurore de sa maturité, que M. Paul Dukas. Nul n'y était plus complètement préparé par des compositions antérieures méditées à loisir dont chacune, — vu la force de la conception, la maîtrise de la réalisation et la vaste culture intellectuelle qui s'y révèlent, — marque à la fois une date dans l'histoire d'un genre et une étape dans l'évolution d'un esprit.

Avant de revenir plus en détail sur cette *Ariane et Barbe Bleue* qui valut à son signataire la consécration enthousiaste du public averti des théâtres, il n'est donc pas inutile d'exa

miner brièvement ce qui la précède dans l'œuvre de M. Paul Dukas. N'aurons-nous pas ainsi quelque chance de mieux discerner, à travers la diversité de ses manifestations, l'harmonieuse unité de la carrière d'un artiste aujourd'hui en pleine force productive, et de suivre de plus près l'évolution progressive d'une sensibilité aux prises avec la vie ?

I

ORTI en 1888 du Conservatoire — où il fut le disciple d'Ernest Guiraud — comme second grand-prix de Rome, M. Paul Dukas eut le mérite, rare à vingt-trois ans, de comprendre dès lors la vanité et l'insuffisance d'un enseignement officiel insoucieux d'apprendre aux élèves autre chose de leur art que les règles de l'harmonie ou du contrepoint, et ayant pour unique objectif de les entraîner sans relâche à confectionner hâtivement en loge ce je ne sais quoi qu'on nomme, à l'Institut, une *cantate*, qui conduit à la villa Médicis, parfois sous la coupole, — mais rarement à la gloire.

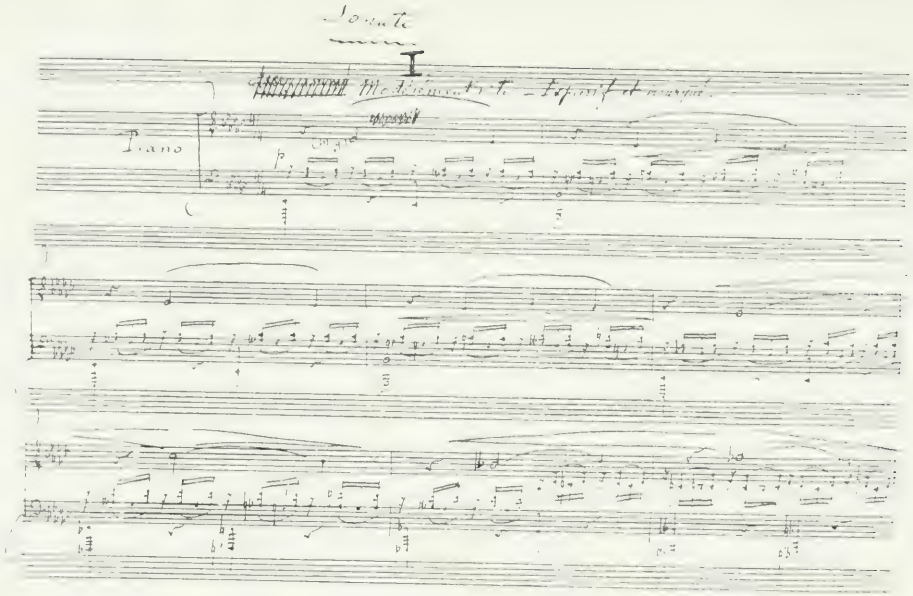
Plutôt que de continuer à perdre un temps précieux à poursuivre la récompense suprême, ou d'aspirer incontinent, comme tant d'autres, à retirer de lucratifs bénéfices, de la pratique adroite du métier de compositeur d'opéras, M. Dukas sentit l'impérieuse nécessité de refaire lui même à fond une éducation incomplète, de s'assimiler, par une étude passionnée des grands maîtres, l'histoire de la musique, et de méditer longuement sur les raisons qui, à travers les siècles, ont assuré la vitalité de l'œuvre d'art.

Aussi, après une période de fructueux recueillement et de laborieux silence, n'est ce pas aux grossiers attraits d'un théâtre de convention, mais bien à la musique pure, — c'est-à dire à la plus indépendante et à la plus générale de toutes

les sortes de musique, — qu'il voua son premier effort de producteur.

Ce fut d'abord une ouverture pour *Polyeucte*, entendue aux Concerts Lamoureux en 1892. Tout en synthétisant de frappante manière les épisodes successifs de la lutte pour la foi — *substratum* poétique de la tragédie de Corneille — et en exprimant avec bonheur la quiétude surnaturelle dont s'imprègne la fin du martyr, cette préface symphonique, construite à l'exemple des ouvertures classiques, restait cohérente à souhait et saisissable sans le secours du moindre argument littéraire. Certes, il était loisible d'y découvrir, dans la tournure mélodique de certains thèmes et dans la couleur de l'orchestre, des influences wagnériennes bien explicables à cette époque. Mais le ton et l'allure de l'ensemble étaient déjà suffisamment éloquents pour signaler le nom de M. Dukas à l'attention des esprits éclairés et les autoriser à attendre désormais avec confiance tout nouvel ouvrage issu de sa plume.

La *Symphonie* en *ut* majeur, dirigée en 1896 aux Concerts de l'Opéra par son dédicataire, M. Paul Vidal, ne devait pas tromper cet espoir. La noblesse généreuse du discours et la solidité d'une structure à laquelle on peut à peine reprocher quelque prolixité dans les développements terminaux, en font, à mon gré, une des pages marquantes de l'école moderne, dans cette forme supérieure de l'art musical. Le premier morceau, plein de fougue et d'ardeur, où abondent les trouvailles polyphoniques et rythmiques, est remarquable par la richesse de la substance musicale et la fermeté ingénieuse du plan. Je me bornerai à rappeler à cet égard la variation ultime de deux des principales idées avant la *coda*, déjà pressentie précédemment. Conduit avec une certitude, une décision et une allégresse peu communes, instrumenté avec une puissance et une diversité de moyens



Paul Dukas. — *Sonate* pour le piano. Manuscrit autographe.

consommées, l'impétueux *finale* ne possède pas une moindre valeur. Toutes mes préférences vont cependant à l'*andante* pour son charme pénétrant, l'intensité poétique de ses différents épisodes, la qualité de son émotion et la pureté déjà accomplie de son style.

Il est inutile, j'imagine, de rechercher longuement pourquoi *l'Apprenti sorcier*, révélé en 1897 à la *Société Nationale* sous la direction de l'auteur, s'est presque aussitôt imposé au répertoire des sociétés de concerts françaises ou étrangères et reste, à l'heure actuelle, l'œuvre la plus répandue de M. Paul Dukas. Poème symphonique si l'on veut, qui commente à souhait la mordante ballade de Gœthe. Mais pièce avant tout logiquement établie, portant en soi-même son sens, et bien digne par son rythme ironique, sa verve endiablée et son éblouissante écriture instrumentale de rester comme modèle d'un genre difficile entre tous.

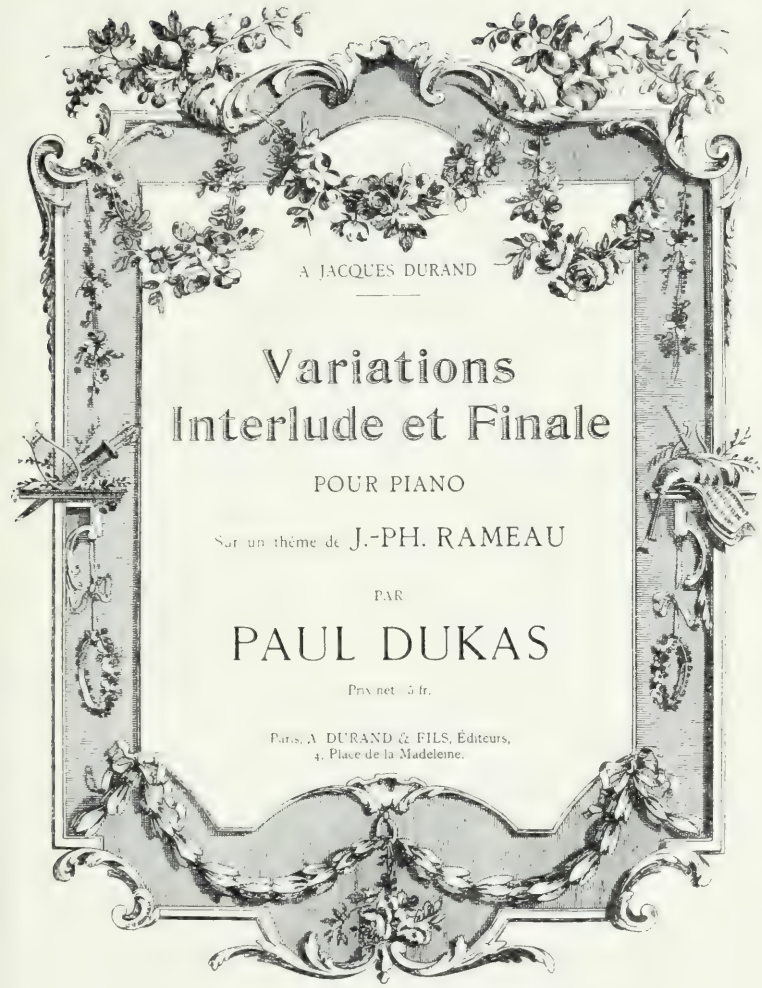
De même faut-il remonter fort haut dans la littérature du piano et évoquer le souvenir d'illustres ancêtres pour trouver des compositions comparables à la *Sonate* et aux *Variations* dont Mlle Blanche Selva et M. Risler se firent, maintes fois depuis 1901, les interprètes convaincus.

Des quatre parties qui constituent la *Sonate* en *mi* bémol mineur, la première, fidèle à l'ordonnance classique, est construite sur deux thèmes, l'un plein d'agitation douloureuse, l'autre empreint d'une ineffable expression de mansuétude, et nous montre à merveille les conflits expressifs de ces principes contrastés. L'*andante* nous ramène au calme, et les variations auxquelles est soumise la première idée, d'un sentiment simple et large, offrent par leur intérêt rythmique, mélodique et harmonique sans cesse renouvelé, un exemple de ce que peut conférer de largeur aux inspirations les plus modernes la forme sereine des grands *andantes* beethovéniens. Dans le *scherzo*, d'un accent nerveux et incisif, je veux au

moins signaler le mystérieux passage fugué, où les frôlements les plus imprévus sont le plus judicieusement amenés, ainsi que la conclusion inattendue et si originale. Quant au *finale* — qui absorbe par ses majestueuses assises près du tiers de l'ensemble de la *Sonate* — c'en est aussi le morceau capital.

L'imposante ampleur du *choral* de l'introduction, souvent utilisé au cours du développement, l'allure tour à tour tourmentée, chaleureuse et héroïque des trois idées génératrices, l'art consommé avec quoi ces matériaux sonores sont agencés suivant mille combinaisons diverses avant de s'amalgamer dans l'éclatante péroraison, tout cela justifiait déjà outre mesure les promesses des débuts de M. Dukas. La grande figure de Beethoven paraissait planer sur cette musique, et, loin de l'absorber dans son rayonnement, l'éclairer au contraire comme d'un rayon intérieur.

Deux années plus tard, en 1903, les *Variations sur un thème de Rameau* pour piano venaient encore montrer combien, chez leur auteur, la science accomplie des formes traditionnelles s'unissait à la virtuosité de l'écriture et à la profondeur du sentiment personnel. Faut-il rappeler à cet égard la onzième variation, d'expression si intense, et le lumineux *finale*, où le thème du vieux maître français, comme miraculeusement rajeuni, chemine allègrement au milieu des légers dessins et des élégantes broderies dus à l'ingéniosité du musicien d'aujourd'hui ? Jean-Philippe Rameau, dont une pièce de clavecin précise et sonore servit de prétexte à ces magistrales variations, les eût sans doute appréciées à leur juste valeur, s'il ressuscitait parmi nous. Beethoven à coup sûr, — le Beethoven des derniers *Quatuors* et des *Variations sur un thème de Diabelli*, — en eût goûté davantage le mérite amplificateur pour ce qu'il nous révèle de la nature intime de la mélodie primitive et ce qu'il y ajoute de beauté et de profondeur. Dans le *Pré-*



A JACQUES DURAND

Variations
Interlude et Finale

POUR PIANO

Sur un thème de J.-PH. RAMEAU

PAR

PAUL DUKAS

Prix net 5 fr.

Paris, A. DURAND & FILS, Éditeurs,
4, Place de la Madeleine.

Fac-similé du titre de *Variations, Interlude et Finale*.

lude élégiaque, écrit depuis par M. Dukas sur le thème que fournissent les lettres du nom d'Haydn, vous trouverez, malgré la brièveté des dimensions, la même plénitude de signification poétique.

Enfin je ne veux pas oublier la *Villanelle*, tour à tour rêveuse et mouvementée, composée en 1906 à l'intention du concours de cor du Conservatoire. Elle utilise d'ingénieuse façon les ressources de l'instrument, et dépasse de beaucoup la valeur habituelle de ces pièces de circonstance.

Les amis de la musique n'ignorent pas l'énergie souriante, la diplomatie souple mais ferme avec quoi M. Gabriel Fauré, depuis qu'il dirige le Conservatoire, a peu à peu transformé, rajeuni par maintes réformes judicieuses, l'esprit rétrograde et faussement traditionnel de l'antique établissement. En appelant, en 1910, à la tête de la classe d'orchestre — classe *essentielle*, on ne saurait trop y insister, — un artiste de l'ordre de M. Paul Dukas, au lieu d'un routinier quelconque du bâton, il donna une preuve convaincante de la clairvoyance de ses idées artistiques. Les exercices publics des élèves auxquels présida M. Dukas ont montré, en effet, combien l'ascendant personnel d'un compositeur était souvent mieux qualifié pour insuffler à des troupes jeunes le respect des grandes œuvres, le désir passionné d'en saisir l'essence, que la virtuosité indifférente de maints *kapellmeisters*. Il suffit, à cet égard, de rappeler l'excellence d'interprétations vraiment conformes par la justesse de l'accent, la convenance du style, la sobriété des moyens, la largeur de l'expression, au sens d'ouvrages aussi divers que des *symphonies* de Haydn, de Mozart ou de Schubert, les ouvertures de *Coriolan*, du *Freyschutz* et des *Maîtres chanteurs*, *Siegfried Idylt* et la *Fantaisie* pour piano, orchestre et chœurs de Beethoven. On ne peut que regretter, tout en les comprenant, les raisons

de convenance personnelle qui ont poussé récemment [1] M. Dukas à résigner des fonctions, où il trouva d'ailleurs un digne successeur, et à se consacrer désormais tout entier à sa tâche productrice.

1 En octobre 1912.

II

Le langage spontané d'une forte individualité, la libre expansion d'une abondante sève créatrice, la notation harmonieusement ordonnée des complexités subjectives d'un sentiment intérieur vivace, mais qui ne connaît pas encore peut-être tout son pouvoir : telles avaient été, me semble-t-il, les caractéristiques des travaux qui, avant son premier drame, affirmèrent l'activité de M. Paul Dukas.

Il faut y ajouter les judicieuses révisions des *Indes galantes* et de la *Princesse de Navarre*, publiées par les éditeurs Durand dans leur luxueuse édition des œuvres de Rameau, enfin une précieuse collaboration critique à la *Revue hebdomadaire* et à la *Chronique des Arts*. A propos des ouvrages classiques ou contemporains, M. Dukas s'essaya toujours à déterminer les hautes lois d'un genre musical et à formuler de la sorte au jour le jour toute une théorie esthétique.

Pour vous en convaincre, aussi bien d'ailleurs que pour définir l'esprit de sa musique, je ne saurais mieux faire que de reproduire ici cet extrait d'un article sur César Franck, justement cité par M. d'Indy dans son livre sur le génial auteur des *Béatitudes*. « Ce qui caractérise avant tout la musique de César Franck, c'est son profond classicisme. Non pas un classicisme de pure forme, un remplissage plus ou moins stérile des cadres scolastiques comme en suscita par cen

taines l'imitation de Beethoven et, plus tard, de Mendelssohn, comme en produit encore chaque année le respect de vaines traditions. La musique de Franck se manifeste, il est vrai, de préférence, d'après l'ordonnance régulière des coupes consacrées par le génie des maîtres. Mais ce n'est point de la reproduction des formes de la sonate ou de la symphonie qu'elle tire sa beauté. Ces grandes constructions sonores, où se complaît une pensée qui, pour s'exprimer toute, a besoin des amples périodes, du vaste espace qu'elles lui accordent, s'édifient d'elles-mêmes, ainsi qu'il sied, sous l'impulsion nécessaire de son développement. Et c'est parce que, chez Franck, cette pensée est classique, c'est-à-dire aussi générale que possible, qu'elle revêt la forme classique, non pas en vertu d'une théorie préconçue ni d'un dogmatisme réactionnaire qui subordonnerait la pensée à la forme. Les productions de cette espèce, semblables à des organismes dans lesquels la fonction crée l'organe, sont aussi différentes des schématismes de la plupart des néo-classiques qu'un corps vivant d'une cire anatomique. Elles se soutiennent aussi fortement par leur principe caché que les ouvrages dans lesquels la forme n'est pas engendrée par le fond se soutiennent peu. Elles prospèrent où ils languissent, et, tandis qu'ils passent, elles demeurent [1]. »

1 *Chronique des Arts.*

Ariane et Barbe-Bleue. — Scène du 1er acte.
Nice. (Casino municipal.)

III

On conçoit qu'après avoir donné sa mesure dans la musique symphonique — cette véritable clef de voûte du drame lyrique — et après avoir appris à tirer de sa pensée tout son contenu expressif en fondant sur elle seule le développement et la signification de ses premiers ouvrages, M. Paul Dukas ait été tenté d'assigner un autre but à son labeur et de formuler d'une façon plus précise et plus généralement accessible l'essentiel de ses aspirations.

Il devait dès lors, naturellement, faire appel au concours de la poésie et, sans rien abdiquer de la puissance du langage des sons, orienter, grâce à elle, son art vers de nouvelles destinées. C'est ainsi que s'explique aisément le choix qu'il fit d'un poème qui comme celui d'*Ariane et Barbe Bleue* répondait fort bien à son dessein. En voici, brièvement résumé, l'argument.

*
* *

Autour du château de Barbe Bleue, la rumeur populaire retentit, menaçante. Elle voudrait sauver de son destin inexorable la dernière femme du maître, Ariane, qui vient d'entrer, avec sa nourrice, dans la redoutable demeure. Ariane tient à la main les clefs qui ouvrent les trésors des parures

nuptiales. Les six clefs d'argent sont permises. Mais la clef d'or est interdite... Cette mystérieuse défense ne retient pas la nouvelle épousée : « D'abord il faut désobéir. C'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas. »

Aussi laisse-t-elle la nourrice ouvrir les six premières portes. De prestigieuses cataractes d'améthystes, de saphirs, de perles, d'émeraudes, de rubis et de diamants s'en échappent tour à tour. A ces derniers seuls, vivants symboles de vérité et de lumière, Ariane semble prêter quelque attention. Au-dessus de l'arceau qu'ils garnissaient, apparaît alors la septième porte avec ses gonds, ses barres et sa serrure d'or. Ariane l'ouvre sans hésiter : « C'est la seule qui importe. »

Les vantaux glissent lentement. On ne voit rien d'abord qu'une ouverture pleine d'ombre... Mais voici qu'un chant étouffé et lointain s'élève des profondeurs de la terre. C'est celui des autres femmes de Barbe-Bleue, emprisonnées dans une sombre galerie. Le chant grandit peu à peu et se répand partout, à la terreur de la nourrice, qui cherche en vain à refermer les portes.

Tout à coup surgit de l'ombre la haute stature de Barbe-Bleue... La beauté d'Ariane l'a tellement conquis qu'il consent encore à lui pardonner d'avoir enfreint son ordre, si elle veut renoncer à savoir d'où viennent ces voix angoissées. Il cherche à l'entraîner de force et lui arrache un long cri de douleur.....

A ce cri répondent du dehors des clameurs sourdes. Des pierres, brisant les fenêtres, viennent tomber dans la salle, et bientôt la grande porte du fond cède à la brusque poussée des paysans furieux. Barbe-Bleue tire son épée pour soutenir leur assaut. Mais Ariane, calme, s'avance à leur rencontre : « Que voulez-vous? Il ne m'a fait aucun mal. »

ARIANE ET BARBE-BLEUE - 2me Acte. *(Final)*

Puis elle les écarte doucement, referme la porte avec soin, et revient seule vers Barbe Bleue stupéfait et confus.

∴

Au deuxième acte, nous retrouvons la libératrice dans le vaste souterrain plein de ténèbres, dont les voûtes reposent sur de nombreux piliers. Toujours accompagnée de sa fidèle nourrice, et s'éclairant d'une lampe vacillante, elle ne tarde pas à apercevoir, entassées sous une des plus lointaines arcades, les formes immobiles et apeurées des cinq prisonnières : Sélysette, Mélisande, Ygraine, Bellangère et Alladine. Par ses tendres paroles, par le charme prenant et irrésistible qui émane de tout son être, Ariane sait se concilier la confiance des pauvres délaissées et leur inspirer le désir d'une délivrance qu'elles n'auraient jamais osé entrevoir toutes seules.

A ce moment, une des gouttes d'eau suintant sans cesse du haut des voûtes éteint brusquement la lampe d'Ariane. Dans l'obscurité désormais complète, les femmes distinguent peu à peu une vague lueur. Ariane se dirige vers elle, promène à tâtons ses mains sur la muraille, trouve des barres de fer et des verrous énormes. Elle tente de les soulever, au grand effroi de ses compagnes persuadées que les flots de la mer grondent au-dessus et vont les engloutir. De lourds battants s'entr'ouvrent, et une lueur plus précise, mais qu'un épais vitrail voile encore, éclaire l'ouverture arrondie de la voûte.

D'une pierre adroitement lancée, Ariane fait éclater une des vitres. Une brillante étoile jaillit... Dans un délire triomphant Ariane brise à grands chocs précipités tous les autres carreaux et, aux cris de terreur presque radieux des femmes, c'est l'irruption éblouissante du soleil.

L'aveuglante nappe de clarté les force toutes à baisser les

yeux. Il y a un instant de silence ébloui, durant lequel on entend au dehors le murmure de la mer, les caresses du vent dans les arbres, le chant des oiseaux, les gaies clochettes d'un troupeau, et la voix grave et profonde du clocher du village, sonnant l'angélus de midi. Toutes les femmes disparaissent bientôt par l'ouverture salvatrice en dansant et en chantant : « Les cinq filles d'Orlamonde ont trouvé les portes !... »

*
* *

Mais les profonds fossés qui entourent le château ont empêché toutes les captives de fuir. Nous les voyons, au troisième acte, assemblées dans la grande salle du premier tableau. Les pierreries éparses scintillent encore sur les dalles. Des coffrets ouverts débordent de parures précieuses. Barbe-Bleue est absent et Ariane veut qu'à son retour il retrouve somptueusement parées ses innocentes victimes. Par mille conseils judicieux et charmants elle leur apprend le secret de plaire et de mettre en valeur leurs beautés respectives.

Tout à coup la nourrice accourt, épouvantée, et on entend retentir de sauvages clameurs. Barbe-Bleue est revenu et les paysans lui livrent une sanglante bataille sous les murs du palais. Anxieuses, Ariane et ses sœurs s'élancent aux fenêtres et suivent du balcon intérieur les péripéties du combat.

Bientôt Barbe-Bleue est vaincu et les paysans viennent le livrer garrotté et couvert de blessures à la vengeance de ses femmes. Mais celles-ci, de nouveau sous l'empire du maître, s'empressent autour de lui et pansent ses blessures, tandis qu'Ariane, avec une dague qui aurait pu l'achever, coupe un à un les liens retenant Barbe-Bleue.

Sa mission libératrice est terminée. Aussi, quand Barbe

Ariane et Barbe-Bleue. Scène du 3e acte.
Nice. (Casino municipal.

Bleue, désarmé par tant de hauteur d'âme, fait un mouvement instinctif pour la retenir, se dégage t elle doucement et se dirige t elle, suivie de la nourrice, vers de nouveaux horizons mystérieux et baignés de clarté. Les autres femmes refusent de la suivre et préfèrent reprendre, sous l'œil despotique du maître, la servitude quotidienne de leur existence.

∴

Je crains d'avoir bien trahi, au cours de cette sèche analyse, le poème d'*Ariane et Barbe Bleue*, et je regrette que les limites de cette étude sommaire ne me permettent pas de considérer ici à loisir l'œuvre de M. Maurice Maeterlinck.

Bien que, par la préface de son *Théâtre complet*, l'auteur nous ait lui-même conviés à chercher plutôt dans son « conte lyrique » un thème propice à des développements musicaux que de grandes pensées philosophiques et morales, il vous souvient sans doute que le personnage d'Ariane symbolise la pitié libératrice, qui aidée de la bonté, de la vérité et de la lumière, lutte contre les ténèbres de l'asservissement ou de la faiblesse, et s'efforce d'élever vers une conscience supérieure des âmes, hélas! pas assez mûres pour comprendre ses leçons.

J'accorde que l'action pourra paraître, à certains, languissante et dépourvue des coups de théâtre violents, chers à l'esthétique vériste. On lui reprochera aussi l'extrême difficulté de sa présentation scénique, une des plus intelligentes et des plus poétiques, sinon des plus vantées qu'ait su réaliser M. Albert Carré à l'Opéra Comique[1]. Le poème d'*Ariane*

1. La première représentation d'*Ariane et Barbe-Bleue* a eu lieu au théâtre national de l'Opéra-Comique le 10 mai 1907, avec la distribution

possède à mes yeux une qualité autrement primordiale et rare que ces mérites extérieurs : il convient à la musique.

La touchante humanité de la figure principale, le mystère qui l'imprègne, la variété des décors successifs qu'il évoque, la nature même du dialogue, lui permettent d'ouvrir une large voie à la symphonie, de requérir même son appui pour prendre sa valeur véritable et de lui conférer, en retour, une intensité d'expression à laquelle elle aurait peut-être tenté en vain d'atteindre, livrée à ses seules forces. L'admirable partition par quoi M. Dukas sut élargir, magnifier le contenu émotionnel du texte de son collaborateur, jusqu'à en décupler la signification poétique, est d'ailleurs là pour persuader à cet égard, mieux que je ne saurais le faire, les plus récalcitrants.

Tout ici, en effet, est issu de ce grand principe d'art qui veut que la musique soit, en quelque sorte, le sein maternel, la source magique où le drame puise sa vie, la conscience même de l'action intérieure, l'âme et la raison d'être de l'œuvre. Et cette musique présente à la fois une clarté et une profondeur singulières, servies par une qualité d'invention et de sentiment merveilleusement égale.

Pourquoi insister longuement sur ses mérites formels, aussi éminents que naguère : cette logique tonale féconde en saisissants effets, comme dans la scène des pierreries, au

suivante : Ariane, Mlle Georgette Leblanc ; la Nourrice, Mlle Thévenet ; Sélysette, Mlle Brohly ; Ygraine, Mélisande, Bellangère, Alladine, Mlles Bakkers, Demellier, Berg, Régina Badet ; Barbe-Bleue, M. Vieuille ; un paysan, M. Azéma. Décors de M. L. Jusseaume. Costumes de M. Multzer. L'orchestre était dirigé par M. Ruhlmann. Ces reprises de l'ouvrage ont eu lieu successivement place Favart, en mars 1908 et avril 1910, cette dernière avec Mlle Mérentié dans le rôle principal. Milan, New-York, Vienne, Madrid, Nice, Vienne, Bruxelles, Francfort, Turin, Bologne, Trieste, Buenos-Ayres ont aussi inscrit à leur répertoire l'œuvre de M. Dukas.

premier acte, et, au second, dans la lente et sûre montée vers l'irradiation du lumineux soleil ; cette maîtrise d'une instrumentation tantôt rutilante en d'infinis détails, tantôt poignante en sa discrète simplicité ; cette constante et subtile transformation d'idées génératrices jaillies directement d'une impression poétique et non forgées par la pénible industrie d'un assembleur de notes ; cette puissante discipline surtout, grâce à quoi la multiplicité des éléments secondaires concourt à assurer l'unité supérieure de l'œuvre ?

L'essentiel, ne vous y trompez pas, est ailleurs : dans la beauté fière qui anime chaque page, dans la justesse frappante d'une déclamation nuancée, — où alternent le récit et l'essor lyrique, — dans la nouveauté d'un commentaire polyphonique avant tout psychologique, dans la pureté d'un style naturellement engendré par la pensée créatrice — en un mot dans cet équilibre supérieur des facultés du cœur et de l'esprit par quoi l'art atteint son but suprême d'expression humaine.

Pour analyser une œuvre de cette espèce, il faudrait l'étudier scène par scène, examiner de près l'appropriation des thèmes au sens des paroles et des sentiments inexprimés des personnages, dégager le rôle de leurs incessantes modifications dans la construction générale de chaque acte. Bien mieux que ce démontage mécanique ou qu'un catalogue de *leitmotive* aussi inutile que fastidieux à mon gré, une seule audition de la partition de M. Dukas lui gagnera assurément de nombreux partisans, tant il est vrai que ce qui prête à l'œuvre d'art toute sa force persuasive, c'est non pas la prétendue théorie dont on la croit trop souvent issue, mais bien le *seul pouvoir expansif* du génie créateur de l'artiste.

Ce serait, au surplus, en méconnaître la nature que de considérer la musique d'*Ariane* autrement qu'éclairée

par le poème qui lui a donné naissance. Et je ne saurais, sur ce point, m'accorder avec ceux de ses admirateurs qui veulent lui attribuer une structure purement symphonique, y distinguer une série d'épisodes distincts et surtout la différencier par là des drames du maître de Bayreuth qui, comme chacun sait, subissent depuis quelque temps, auprès de certains jeunes musiciens ou de bons snobs dits « avancés », une période de disgrâce à laquelle ils sont, heureusement, aussi bien de taille à résister qu'à celle de l'engouement excessif.

Une telle opinion ne me paraît justifiée ni par le caractère des idées mélodiques d'*Ariane*, brèves et frappantes, ainsi qu'il convient à leur destination évocatrice, — au lieu d'être, à l'exemple des thèmes de symphonie, constituées en phrases fermées, — ni par le sens du développement qui, loin de trouver en soi-même son équilibre, resterait à mon gré incompréhensible, envisagé en dehors du poème qui lui dicte ses moindres fluctuations.

Il n'est pas jusqu'aux parties de l'ouvrage dans lesquelles la nécessité dramatique fait prédominer l'élément vocal — tel l'appel admirable des prisonnières et les exaltations lyriques d'Ariane devant les splendeurs des diamants innombrables, de la nature ensoleillée — qui ne soient étroitement solidaires de ce qui les précède ou de ce qui les suit et concourent à l'harmonie de l'ensemble.

Aussi me bornerai-je à rappeler le chœur angoissé qui ouvre la partition, les éclatantes variations accompagnant le ruissellement des pierres précieuses avec quoi contraste si fortement la saisissante couleur du chant souterrain, les épisodes instrumentaux lourds de pensée qui inaugurent et clôturent chaque acte, les scènes diversement exquises entre Ariane et les autres femmes, la magnifique progression vers l'éblouissement de la lumière, l'extase des prison-

nières délivrées devant la campagne et la mer ; enfin, et par-dessus tout, après la scène tumultueuse et tragique du retour de Barbe Bleue, l'éloquence indicible du départ d'Ariane, où chante avec tant de hauteur et de sérénité une sensibilité frémissante et grave.

En vérité, par ce qu'elle nous dispense d'émotion pathétique, par son appropriation parfaite au génie d'un discours musical dégagé de tout ornement superflu, cette admirable conclusion du drame apporte une beauté et une signification de plus au talent de M. Paul Dukas, comme si l'épreuve de la vie avait été pour lui, à l'exemple de toutes les âmes d'élite, une leçon féconde, et comme si, sous les apparences de l'art, le musicien voulait surtout laisser désormais chez lui s'exprimer le cœur même de l'homme. Et si, quand on considère la production symphonique de M. Dukas, le grand nom de Beethoven vient naturellement à la pensée, c'est l'esprit de Richard Wagner, — renouvelé, transformé au moyen d'une technique et d'un tempérament tout individuels, fortifié par la connaissance approfondie de la grande tradition classique — qui me paraît, en définitive, le moins éloigné de celui qui présida à la conception d'*Ariane et Barbe-Bleue*.

Je ne me dissimule pas, croyez-le bien, qu'une semblable opinion a peu de chance de rencontrer grand crédit auprès des juges autorisés du jour. Vous me permettrez néanmoins d'y persévérer. Je serais étonné de voir y contredire ceux qui, comme M. Dukas, pour rendre aux ancêtres de notre musique dramatique le culte qui leur est dû, pour avoir reconnu *dès la première heure* la valeur exceptionnelle de *Pelléas et Mélisande* de M. Debussy, de *Boris Godounow* de Moussorgski ou pour s'intéresser à toutes les manifestations significatives de notre jeune musique, n'ont pas cru devoir renier ce qu'il y a de générique et vivifiant

dans des productions illustres dont l'avenir est assuré, en dépit des caprices du goût et de la mode.

L'exploitation industrieuse et inintelligente des procédés wagnériens fut, faut il le répéter, aussi vaine que la persistance du zèle indiscret avec quoi quelques musiciens, faute d'avoir le courage de tâcher de dégager leur propre individualité, s'efforcent de s'approprier certaines recettes aujourd'hui en faveur et ne font, sauf de rares exceptions, qu'une stérile besogne. Mais la connaissance approfondie, la pénétration intime d'une œuvre haute, grande et forte, loin de nuire au développement de la personnalité des artistes vraiment nés pour penser librement un jour, pour noter harmonieusement les complexités subjectives de leur sentiment intérieur, ne sont, à mon sens, pour eux, qu'une source inépuisable d'énergie.

Plaignons ceux qui, au lieu d'y chercher un magnifique exemple d'affranchissement ou de s'appliquer à en découvrir la force vitale, se détournent des chefs-d'œuvre du passé sous le vain prétexte de sauvegarder les qualités de leur race ou une originalité qui se fera certainement jour d'elle-même, tôt ou tard, si elle provient *vraiment* d'une nécessité intérieure ou du jeu libre et spontané des facultés créatrices.

Décor de *la Péri* (M. René Piot).

IV

La récente apparition [1] du poème dansé de *la Péri* ne sera pas pour me faire changer d'avis sur ce point. Au lieu de l'influence tout extérieure et superficielle des brillants poèmes symphoniques de Balakirew ou de Rimsky-Korsakow, qu'on voulut y relever, c'est bien plutôt l'assimilation intelligente de la conception si nouvelle des rapports de la musique et de la danse dans la deuxième version du *Vénusberg*, qui caractérise ce divertissement supérieur où se complut la fantaisie d'un grand musicien.

Sentant son astre pâlir, le héros Iskender parcourt le monde à la recherche de la Fleur d'immortalité. Parvenu aux extrémités de la Terre, il la ravit des mains d'une Péri, endormie sur les degrés qui conduisent aux parvis d'Ormuzd. A son réveil, la Péri veut reconquérir le Lotus empourpré et, pour séduire Iskender, elle danse la troublante danse

1. *La Péri* fut représentée en avril 1912, aux intéressants *Concerts de danse* donnés au Châtelet par Mlle Trouhanowa, dans un éblouissant et féerique décor de M. René Piot. Elle fera partie des premiers spectacles du nouveau *Théâtre des Champs-Elysées* qui annonce aussi, parmi ses projets d'avenir, la création de l'œuvre à laquelle travaille en ce moment M. Paul Dukas : une adaptation de *la Tempête* de Shakespeare.

des Péris. Ses charmes enchantent à ce point le Seigneur Invincible qu'à la fin il lui rend la fleur sans regret. Il la voit bientôt disparaître et, comprenant que par là lui est signifiée sa fin prochaine, il sent l'ombre l'entourer...

Aux prestiges d'une incomparable parure orchestrale, jamais lourde ni opaque, malgré l'extrême complexité de ses détails, — à la nouveauté d'une forme à la fois plastique et symphonique issue d'une sensation poétique intense, la musique de *la Péri* sait joindre, comme celle d'*Ariane*, la profondeur du sentiment, et une sensibilité ardente, dont le prix est peu commun. Elle nous prouve, une fois de plus, combien les qualités de l'esprit et de l'art de M. Dukas savent rester égales à elles-mêmes en se modifiant au contact de sujets différents.

De même que, naguère, l'inoubliable complainte des filles d'Orlamonde, quoique entièrement de l'invention du compositeur, semblait jaillir des sources mêmes du chant populaire, de même M. Dukas a-t-il su créer, cette fois-ci, une atmosphère de langueur passionnée qui convient à merveille à la légende d'Iskender, tout en conservant à son poème une portée évocatrice et une unité magistrale qui assurent deux fois sa destinée : au théâtre et au concert. Jamais, en effet, son écriture instrumentale n'eut plus de richesse, de fluidité, et néanmoins de clarté ; jamais sa variation et ses combinaisons polyphoniques plus de liberté et de certitude ; jamais son invention mélodique plus de grâce et de voluptueux abandon, sans rien perdre pour cela de cette portée expressive, de cette qualité de style, de cette hauteur de pensée qui touchent au plus profond de notre cœur et rendent le départ de la Péri non moins saisissant que celui d'Ariane... Si futile, si vaine que fut, d'ailleurs, l'assistance de la première représentation, elle

Dessin de M. René Piot pour *la Péri*.

Dessin de M. René Piot pour *la Péri.*

Dessin de M. René Piot pour *la Péri* (Iskender).

eut, ici, l'intuition du chef d'œuvre et dans les acclamations qui accueillirent ce soir-là *la Péri*, son étincelante *Fanfare* inaugurale et la présence au pupitre de M. Dukas, certains se plurent à voir un hommage spontané au fécond effort, à l'exemple salutaire, à la parfaite dignité de vie d'un artiste qui est l'honneur de sa profession et porte un des plus beaux noms de la musique française.

∴

Il va de soi que les brèves considérations qui précèdent ne prétendent en aucune façon caractériser autrement qu'à titre provisoire la production d'un musicien devant lequel l'avenir reste ouvert, et dont chaque ouvrage nouveau atteste, sous une forme également achevée, un incessant désir de rénovation poétique.

Leur but sera atteint, si elles ont su vous faire entrevoir pourquoi les œuvres de M. Dukas, qui ont le temps pour elles, méritent plus qu'un banal éloge, et inspirer à ceux qui n'ont pu aller déjà à elles sans parti pris, le désir d'en goûter le véritable sens, fort peu compris en général, même de maints partisans bénévoles.

Quant aux autres, mes soins sont superflus. Ils n'ignorent point que de tels ouvrages découvrent des horizons inépuisables à ceux qui vivent en leur commerce, et ils leur savent gré, — au milieu du flot d'élucubrations d'arrivistes pour qui l'art n'est souvent qu'un prétexte à publicité lucrative, — de nous rappeler si magnifiquement que la

BIBLIOTHECA

musique peut être parfois le plus grand, le plus sublime des langages du cœur humain [1].

GUSTAVE SAMAZEUILH.

1913

1. L'auteur et les éditeurs tiennent à remercier ici Mlle Trouhanowa, MM. Paul Dukas, de Farconnet, directeur du Casino municipal de Nice, et René Piot, d'avoir obligeamment autorisé la reproduction des autographes musicaux, dessins et décors qui constituent la partie iconographique de la présente plaquette.

Corbeil. — Société Française d'Imprimerie.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

FEB 09 '79
FEB 03 '13
SEP 29 '80
SEP29 '80
21 OCT. 1993
14 OCT. 1993

a39003 001226843b

ML CE
0410
.D86S2 1913

SAMAZEUILH, GUSTAVE MARIE VICTOR F
MUSICIEN FRANCAIS

1473819